

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Umanesimo e ideologie: Moravia anni Cinquanta

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/103280> since

Publisher:

Edizioni di storia e letteratura

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

CHIARA LOMBARDI

UMANESIMO E IDEOLOGIE: MORAVIA ANNI CINQUANTA

Una storia «al servizio della vita»?

«La storia, in quanto sia al servizio della vita, è al servizio di una forza non storica, e perciò non potrà né dovrà diventare mai, in questa subordinazione, pura scienza, come per esempio lo è la matematica». Questa riflessione, che apre il saggio di Nietzsche *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*¹, implica un'altra considerazione posta in chiusura: contro la «malattia storica» e «l'eccesso dell'elemento storico» il filosofo confida in due «medicine», l'*antistorico* e il *sovrastorico*, le forze di poter dimenticare e rinchiudersi in un orizzonte limitato; l'arte e la religione che distolgono lo sguardo dal divenire².

I problemi sollevati da Nietzsche interessano il dibattito contemporaneo: la storia è una scienza *pura, esatta* e, in quanto tale, si basa su *verità* assolute? È possibile un punto di incontro tra *storico* e *sovrastorico*, e nel nostro caso tra *storia*, campo basato sulla ricerca delle fonti più vicine al vero, e *narrazione*, intendendo per essa gli ambiti dell'invenzione, del 'falso', l'arte o la letteratura? Possono i linguaggi dell'arte e la retorica interpretare la storia o diventare mezzo privilegiato di indagine storiografica?

Nell'articolo che riporta la lezione di congedo all'insegnamento, intitolato *La verità e l'evento: dal dialogo al conflitto*, Vattimo riconduce ogni esperienza di verità all'ermeneutica, all'atto interpretativo (secondo una corrente di pensiero che va da Habermas a Foucault a Derrida e Deleuze)³. In una filosofia della storia nichilista e antiteleologica come quella di matrice heideggeriana, i criteri di verità sono storici e non metafisici; sono «affare di retorica», «accadimento dialogico». Nella società contemporanea,

¹ F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, trad. it. di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1973-2006, p. 16.

² *Ibidem*, p. 95.

³ G. Vattimo, *La verità e l'evento: dal dialogo al conflitto*, in «La Stampa», 15 ottobre 2008, pp. 1, 3.

tuttavia, il dialogo e il conflitto sono sempre più esclusi dalla comunicazione ufficiale, ridimensionati dal pensiero unico e dalla «neutralizzazione ideologica». Essi continuano però ad esprimersi nelle opere artistiche e letterarie:

Heidegger ci ha insegnato che la verità di una proposizione qualunque si prova solo all'interno di un paradigma storico, il quale non è semplicemente l'articolarsi di una struttura eterna (natura dell'uomo, primi principi ecc.) ma accade, nasce, ha un'origine, il cui modello egli vede nella nascita dell'opera d'arte. La quale è un luogo di accadere della verità in quanto (pensiamo a Dante, alla Bibbia, a Shakespeare) è l'apertura di un orizzonte storico, la nascita di un linguaggio e di una nuova visione del mondo. E quel che costituisce la base della forza inaugurale dell'opera d'arte, dice Heidegger, è il fatto che essa mantiene aperto il conflitto tra «mondo» e «terra». Due termini che vanno intesi l'uno, il mondo, come l'orizzonte articolato, il paradigma, che l'opera inaugura e dentro cui ci fa «abitare»; l'altro, la terra, come quella riserva di sempre ulteriori significati che, come dice il termine stesso, sono legati alla vita – della natura e della persona – e che costituiscono sempre un alone oscuro da cui proviene la spinta a progettare, a cambiare, a divenire altro⁴.

In questo senso, la letteratura crea un vincolo di reciprocità dialogica con la storia, secondo una teoria riconducibile anche agli studi di Hayden White e Carlo Ginzburg⁵. La tesi sostenuta in *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, ad esempio, non è quella scettica secondo cui le narrazioni storiche di finzione sono assimilabili alle narrazioni storiche; i modelli narrativi non intervengono nel lavoro storiografico alla fine, ma agiscono «ad ogni stadio della ricerca, creando divieti e possibilità». Anche le fonti «non sono né finestre spalancate, come credono i positivisti, né muri che ostruiscono lo sguardo, come credono gli scettici: semmai, potremmo paragonarle a vetri deformanti»⁶.

Così teoricamente concepiti, i rapporti tra storia e narrazione trovano a mio avviso una corrispondenza significativa nella scrittura di Alberto Moravia, inventore di storie, di intrecci, di personaggi ma anche acutissimo osservatore del mondo. In particolare, mi propongo di prendere in considerazione alcuni suoi scritti degli anni Cinquanta – *Il conformista* (1951), *I due amici* (1954, pubblicato postumo nel 2007), *Il disprezzo* (1954), *La ciociara*

⁴ *Ibidem*.

⁵ Tra gli altri, cfr. H. White, *Retorica e storia* (I e II) trad. it. P. Vitulano, Napoli, Guida, 1978; Id., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2007 (trad. it. di una serie di testi scelti, a cura di E. Tortarolo); C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.

⁶ *Ibidem*, p. 48.

(1957), fino al saggio *L'uomo come fine* (iniziato nel 1946, poi pubblicato su «Nuovi Argomenti» e uscito soltanto nel 1963) – dove emerge con particolare urgenza il rapporto dell'individuo con la politica e le ideologie.

Alberto Moravia tra storia e narrazione.

Se Ginzburg parla di *vetri deformanti* per indicare le fonti della storia, Ugo Dotti scrive che Moravia ha contribuito con i grandi autori europei ad affossare il romanzo ottocentesco e ad aprire la strada al romanzo moderno, quello in cui la rinnovata poesia consiste non tanto nella «capacità di rappresentare criticamente il reale», quanto nella possibilità di «tradurre il reale e lo storico nella *lente deformante* dell'espressionismo»⁷. Pur senza etichettare il romanzo moraviano come espressionista, possiamo però concordare su quanto segue, e cioè che (come nel *Tristram Shandy*) in esso le sequenze narrative e sceniche fanno emergere, come in un succedersi di radiografie monologanti, «il volto di una realtà storica e sociale del tutto opposta a quella contrabbandata per vera, del tutto diversa da quella "ufficiale"»⁸. Con Foucault, Moravia sa bene che la verità – quelle «verità scomode» che l'intellettuale deve avere il coraggio di individuare e di comunicare⁹ – si esprime preferibilmente attraverso la maschera opaca e polisemica del linguaggio letterario, capace di creare un punto di rottura, di conflitto rispetto alla realtà ufficiale e alla propaganda dominante.

In questo senso, anche la storia diventa protagonista dei suoi romanzi pur senza comparire mai direttamente, attraverso i fatti o con una presa di posizione precisa, ma secondo due modalità dominanti: 1) tramite i simboli che la rappresentano; 2) nel rapporto con il personaggio.

Innanzitutto, i simboli si potrebbero definire, con Bataille¹⁰, *figure del male*, per la tendenza moraviana a considerare l'esperienza umana di incontro con la storia – e con la società, ma soprattutto con il potere, economico o politico – un'esperienza traumatica, una sorta di riproduzione della parabola biblica di Adamo che passa dalla *Stimmung* edenica alla sofferenza attraverso la conoscenza del male. Un male spesso taciuto e riposto nelle pieghe della storia stessa, *osceno*, che la letteratura può e deve riportare

⁷ U. Dotti, *Manzoni, la borghesia, il romanzo (Moravia e Gadda)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXX (2003), pp. 1-35: p. 17.

⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁹ N. Aiello, *Intervista sullo scrittore scomodo*, Roma, Laterza, 1978, pp. 69-71; cfr. M. Foucault, *Scritti letterari*, trad. it. di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 2004.

¹⁰ G. Bataille, *La letteratura e il male*, trad. it. di A. Zanzotto, SE, Milano, 2006. Cfr. L. Fiorella, *Figure del Male nella narrativa di J.M. Coetzee*, ETS, Pisa, 2006.

alla luce. Tali figure simboliche (come la follia, il patto con il diavolo, lo stupro), filtrate attraverso la fisicità e l'interiorità del personaggio, non rappresentano immagini monolitiche o precostituite, ma cambiano di significato nel corso del racconto e attraverso i loro rapporti con gli altri protagonisti della narrazione. Nel pensiero e nel linguaggio dei personaggi di Moravia, lettore appassionato di Dostoevskij, infatti, si verifica con particolare insistenza quell'infrazione dell'identità $A=A$ che Bachtin individua come elemento dominante nello stile dello scrittore russo. Proprio quell'«intreccio conflittuale tra stili di pensiero»¹¹ permette alla narrazione di leggere la storia da più punti di vista, di trovare molteplici criteri di verità e, al tempo stesso, di mantenere viva una prospettiva dialogica.

L'individuo viene così indirettamente messo al centro della storia, non già in una prospettiva antropocentrica e teleologica, ma di responsabilità. Non è un caso che, parallelamente alla scrittura di questi romanzi, tra gli anni Cinquanta e Sessanta Moravia avverta la necessità di riformulare, nel saggio *L'uomo come fine*, il concetto di *umanesimo*. Se nelle *Lettere luterane* Pasolini parlava di «desentimentalizzazione» del mondo, l'autore degli *Indifferenti* riferisce l'*antiumanesimo* sia a uno scadimento culturale sia al concetto economico e sociale di «neocapitalismo», che ha ridotto l'uomo a «oggetto tra gli oggetti», vittima della noia, del disgusto, dell'impotenza, dell'«irrealtà». Perciò egli sostiene la «difesa dell'umanesimo in un momento in cui l'antiumanesimo è in voga», ritenendo che «la letteratura è per sua natura umanistica. Ogni difesa dell'umanesimo è dunque una difesa della letteratura»¹².

Va quindi specificato come la concezione filosofica di *antiumanesimo* (con Nietzsche, Lacan, Vattimo)¹³, che descrive l'*iter* dell'essere verso «l'essere-che-non-è-più» ed esclude qualsiasi fede nelle *umane sorti e progressive* e nella comunicazione *tout court*, non coincida con il concetto moraviano di *antiumanesimo* come fenomeno sociale di disaffezione per la cultura. Se da una parte, infatti, è proprio sulla base della critica filosofica all'*umanesimo tradizionale* che Moravia propone la sua *anatomia* dei rapporti tra uomo e storia, dall'altra essi non possono leggersi se non all'interno della letteratura stessa, della narrazione, del *mythos*, delle sue immagini e delle

¹¹ G. Bottioli, *Identità rigide e flessibili. Per una concezione modale del personaggio in Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, a cura di C. Lombardi, Alessandria, Dell'Orso, 2008, pp. 41-58: p. 57; cfr. Id., *Il principio di non-coincidenza in Michail Bachtin*, in *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 294-335; M. Bachtin, *Dostoevskij*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968.

¹² A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1963, pp. 3-4.

¹³ Cfr. G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

sue metafore. È in questo senso, con Richard Poirier, che «il linguaggio ci permette di aggirare gli ostacoli del linguaggio»¹⁴.

Il patto con il diavolo.

Il confronto tra ideologie e individuo attraversa, seppure in maniera molto diversa, l'intreccio dei romanzi moraviani scritti negli anni Cinquanta, gli anni successivi alla creazione in Germania della Repubblica Democratica, alla rivoluzione comunista in Cina, della guerra fredda e dei fatti di Ungheria. Moravia recensisce su «Il Mondo» romanzi stranieri di contenuto politico come *1984* di Orwell, *La mort dans l'âme* di Sartre, *Les communistes* di Louis Aragon, *All the King's Men* di Robert Penn Warren. Pur convinto che «i romanzi impegnati sono dei brutti romanzi e delle cattive opere di propaganda, cioè non salvano né le ragioni dell'arte né, ovviamente, le ragioni della politica»¹⁵, con *Il conformista* e *I due amici* (un manoscritto recentemente riscoperto e pubblicato in tre redazioni) lo scrittore decide di «tematizzare l'ideologia»¹⁶ ma, in coerenza con tali premesse, sceglie di farlo in maniera indiretta e simbolica.

La storia dei *Due amici* – di Sergio, intellettuale e comunista, e di Maurizio, borghese ricco e viziato ma carismatico, simpatizzante per il fascismo e restio a farsi 'convertire' alla fede politica dall'amico – è improntata sul gioco e sulla leggerezza, sul paradosso e sulla provocazione. Essa mette in scena identità solo apparentemente predefinite (il comunista, il fascista), che in realtà sono destinate ad essere smentite e ridefinite all'interno di ciascuno scritto da continue (e osmotiche) trasformazioni. Tra fede e scetticismo la tensione politica non costituisce un discorso astratto ma si incarna nel carattere dei personaggi, nel loro continuo confronto che si esprime tra attrazione e insofferenza, fascinazione e invidia, noia e passi falsi. Nel rapporto tra i due amici, inoltre, diventa centrale la presenza di Lalla, la compagna di Sergio, che lo ama con voluttà ed entusiasmo nonostante le ristrettezze economiche in cui vivono. La ragazza – paragonata a «quei rettili eleganti e goffi delle epoche antidiluviane» (quindi, in un certo senso, collocata 'fuori dalla storia'), ma anche «profondamente attraente»¹⁷ – finisce per essere il vero oggetto del contendere tra i due, perché Maurizio,

¹⁴ Cit. in E.W. Said, *La sfera umanistica*, in *Umanesimo e critica democratica*, trad. it. di M. Fiorini, Milano, Il Saggiatore, 2007, pp. 31-58: p. 58.

¹⁵ Cfr. F. Camon, *Il mestiere dello scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 16-17.

¹⁶ S. Casini, *Introduzione* a A. Moravia, *I due amici*, a cura di S. Casini, Milano, Bompiani, 2007, pp. V-LXXIII: X.

¹⁷ Moravia, *I due amici*, p. 106.

disgustato e annoiato dalla borghesia¹⁸, promette che si convertirà al comunismo soltanto se Sergio gli concederà di andare a letto con lei. Di conseguenza, il fatto che quest'ultimo accetti incrina il presupposto iniziale che lo vedeva portatore di un ruolo e di un messaggio assolutamente positivi – quello del comunismo, con la sua speranza di mutamento e di felicità («Il comunismo vuole cambiare la faccia all'umanità... vuole il bene di infiniti milioni che soffrono e non hanno modo di esprimersi... vuole il progresso dell'umanità, la sua felicità»¹⁹).

Il «duello»²⁰ lanciato da Maurizio assume la fisionomia di un patto con il diavolo: «Il paragone del diavolo che vuole l'anima in cambio di un bene terreno, paragone che Maurizio pareva avere buttato lì per caso, lo esaltava, lo liberava finalmente dagli ultimi scrupoli, gli dava una specie di leggerezza invasata e chiaroveggente. “Sì, io voglio la sua anima, è la cosa più importante che ci sia... che mi importa di Lalla”»²¹.

Esso recupera la propria funzione tradizionalmente disvelante, quella di sottolineare i limiti della realtà ma anche il tentativo fallimentare dell'uomo di trascendere se stesso in nome di un'illusione o di un'utopia che finisce per travolgerlo distruggendo i suoi aspetti più umani e materiali (si pensi al Faust di Marlowe o di Goethe oppure a un testo come *La peau de Chagrin* di Balzac). Nel caso specifico, vale la pena richiamare soprattutto la *Boule de Suif* di Maupassant e le note di Moravia nella *Prefazione* del 1951, «il capriccio erotico dell'ufficiale prussiano» che suggella l'«azione biasimevole» e conferma il più banale dei pensieri: «*il fine giustifica i mezzi*»²². Anche nel romanzo *I due amici*, il patto diabolico serve a smascherare come un ideale politico non possa fare dell'uomo soltanto un mezzo per il raggiungimento del suo fine. Lalla rappresenta il simbolo di questo rovesciamento di valori: la mortificazione dell'amore e del corpo consacrati all'ideale e ridotti a merce di scambio e, al tempo stesso, la persuasione politica come mera conquista di voti, di anime vendute al demonio più che di autentiche e ponderate scelte. All'utopia si affianca così l'antiutopia, con la ribellione finale della donna che, collocata in una cupa atmosfera che ricorda le tinte fosche della *Ligeia* di Poe, si sottrae con la fuga ai disumanizzanti esperimenti di entrambi.

¹⁸ *Ibidem*, p. 127.

¹⁹ *Ibidem*, p. 140. Si veda A. Moravia, *La Speranza ossia Cristianesimo e Comunismo* (1944), ora in Id., *Impegno controverso. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*, a cura di R. Paris e S. Casini, Milano, Bompiani, 2008, pp. 11-29.

²⁰ Moravia, *I due amici*, pp. 119, 155.

²¹ *Ibidem*, p. 228.

²² A. Moravia, *Prefazione* a G. de Maupassant, *Boule de Suif*, a cura di A. Moravia, Milano, Ed. Cooperativa Libro Popolare, 1951, pp. 5-10 (poi in *L'uomo come fine*, pp. 83-87).

L'adesione al comunismo rimane una forte spinta all'azione, all'impegno, in quanto coincide con la fede nello svecchiamento e nel miglioramento del mondo, ma la letteratura non può esimersi dal mostrare anche il rovescio della medaglia, l'evidenza dell'umano e del materiale di fronte all'asservimento cieco a qualsiasi ideologia. Il caso di Dostoevskij diventa anche a questo proposito punto di riferimento di come la poesia debba restare luogo di dialogo e non di soluzione: «Non sarà mai possibile delineare con ordine e coerenza la ideologia di Dostoevskij, egli è al tempo stesso cristiano e nicciano, umanitario e aristocratico, rivoluzionario e reazionario. Questa ambiguità e contraddittorietà è ben fatta per permettere la poesia che è appunto il luogo dove tutte le contraddizioni si fondono e donde tutte le contraddizioni si dipartono»²³.

Follia e violenza.

Il Conformista esprime un analogo rovesciamento di punti fermi. Nonostante sia un romanzo sul fascismo, raccontato attraverso le vicende di un personaggio che aderisce al regime fino ad uccidere, il suo sviluppo assume non tanto la funzione di stigmatizzare il fascismo in sé, quanto quella di sviscerare il rapporto tra uomo e ideologia che si concreta in quella stessa incondizionata adesione.

Nella prima parte si racconta l'infanzia di Marcello Clerici il quale, escluso dalla comunicazione affettiva con i genitori e fortemente attratto dalle armi, chiede una rivoltella in regalo a uno sconosciuto che lo avvicina, un ex-sacerdote pedofilo, Lino, il quale gli promette l'arma in cambio di una visita a casa sua. La rivoltella diventa quindi il mezzo con cui il ragazzo si difende dall'aggressione, uccidendo – o meglio, come si legge alla fine del romanzo, credendo di uccidere – il responsabile. Tali presupposti confluiscono nello sviluppo centrale del romanzo, quando Marcello, ventiquenne, cerca di riparare alla colpa – a quell'«antica infezione» che «cova tuttora in forma di ascesso chiuso e invisibile»²⁴ – con un'ossessiva ricerca di *normalità*. L'adesione per il fascismo, e il matrimonio con Giulia, una donna (che non ama) della piccola borghesia, rappresentano i mezzi per soddisfare questa esigenza. Marcello, inoltre, in qualità di funzionario del Servizio Segreto del regime, sfrutta il viaggio di nozze a Parigi per indicare a un sicario un attivo antifascista da eliminare, Edmondo Quadri, suo vecchio professore di filosofia.

²³ Id., *Note sul romanzo*, «Tempo presente» (1956), poi in *L'uomo come fine*, pp. 210-219.

²⁴ Id., *Il conformista*, Milano, Bompiani, 1951-2005, p. 67.

La narrazione dei fatti storici è molto rara, ad eccezione che per l'accento alla guerra di Spagna, collocato all'inizio dello svolgimento centrale della narrazione, e per quello alla Liberazione, posto nella parte conclusiva.

Il riferimento alla vittoria franchista non resta però privo di particolari che trovano corrispondenza nella vicenda personale del protagonista:

Marcello comprò il giornale, e lesse con attenzione il titolo che copriva tutta la testata: ancora una volta, nella guerra di Spagna, i franchisti avevano riportato una vittoria. Si rese conto che leggeva questa notizia con una soddisfazione indubbia; la quale, come pensò, era un indizio di più della sua piena, assoluta normalità [...]

Egli aveva visto nascere la guerra dal primo titolo ipocrita: «Che avviene in Spagna?» e poi questa guerra si era allargata, ingigantita, era diventata una contesa, non soltanto di armi, ma anche di idee²⁵.

L'accento all'ipocrisia rappresenta una delle tantissime spie di come il personaggio accompagni costantemente alla sua azione il disgusto. Uno degli aspetti di più feconda paradossalità di questo romanzo nasce infatti dal contrasto tra l'incondizionata adesione al partito e la repulsione per quel mondo che ad esso si riferisce.

Inoltre l'«assoluta normalità» – sottesa all'idea di *conformismo* come sua degenerazione («una voglia di essere simile a tutti gli altri, dal momento che essere diverso voleva dire essere colpevole»²⁶) – negli sviluppi del romanzo si rovescia poi implicitamente nel suo contrario, in un'ossessiva, sottile follia, che riflette quell'*irrazionalità* che Moravia (come del resto Hannah Arendt e altri teorici del totalitarismo) vede nei presupposti ideologici del fascismo stesso²⁷.

La follia trova poi esplicita risonanza nella figura del padre di Marcello, rinchiuso in manicomio e convinto di essere un ministro del duce:

il pazzo leggeva con voce chiara e molto alta [...], ma una fretta singolare gli faceva incastrare una parola dentro l'altra come se tutto il discorso non fosse stato che un solo vocabolo di lunghezza mai vista. Dovevano, egli pensò, le parole fondersi sulla sua lingua prim'ancora che le pronunziasse, quasi che il fuoco divorante della pazzia ne sciogliesse, come cera, le forme, amalgamandole in una sola materia oratoria molle, sfuggente e indistinta. [...] proprio come un oratore affacciato a un immaginario balcone, ora alzava ambedue le braccia al soffitto [...] ora minacciava con il pugno chiuso; ora levava all'altezza del viso le due palme aperte²⁸.

²⁵ *Ibidem*, p. 69.

²⁶ *Ibidem*, p. 29.

²⁷ Cfr. *I due amici*, p. 134. Cfr. H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, trad. it. di A. Guadagnin, Milano, Edizioni di Comunità, 1967.

²⁸ Moravia, *Il conformista*, p. 129.

Inevitabile riconoscere in questa «valanga verbale», nell'allucinata oratoria e soprattutto nei gesti al balcone una parodia del duce, descritto come un *grande dittatore* chapliniano.

Padre e figlio rappresentano così due figure uguali e contrarie in cui l'ideologia dominante si incarna nelle forme più dolorose e aberranti. Eppure diventa impossibile, per il lettore, recidere anche solo per un attimo il legame simpatetico con il protagonista la cui esperienza finisce per distruggere alle radici quell'ideologia di regime a cui egli cerca disperatamente di aderire. Non è un caso che Marcello si descriva spesso attraverso il confronto con Giuda, colui che tradisce Cristo, altresì inteso come interprete di un disegno di salvezza. Il suo stesso rapporto con la vittima, il professor Quadri, che subisce a sua volta una trasformazione fisica e psicologica – da astratto erudito, squallida «maschera di cartapesta»²⁹, a disperato eroe della *resistenza* (in senso lato) – nonché quello con la moglie Giulia, dotata di una naturale, irriducibile vitalità, preludono a una progressiva maturazione che però è solo apparentemente consolatoria. Quando infatti la Liberazione sembra cancellare con un colpo di spugna i vent'anni di male, e Marcello ritrova Lino vivo liberandosi dal senso di colpa per il primo delitto, la storia si scatena nella forma più irrazionale e tragica, escludendo l'uomo da ogni sua logica. Marcello si allontana con moglie e figlia dalla città verso le montagne, in una natura splendente e felice che pare ricomporre quella *Stimmung* violata nell'infanzia. Ma un'incursione aerea si scaglia contro il paese che la famiglia di Marcello sta raggiungendo. L'uomo si precipita fuori dalla macchina, e le mitragliate non risparmiano né lui né le due donne. «Egli pensò ancora: "Dio, fa' che non siano colpite... sono innocenti"». E poi, rassegnato, la bocca nell'erba, aspettò che l'aeroplano tornasse»³⁰.

Come è impossibile, per il lettore, fermarsi a un giudizio univoco su questo personaggio, con il quale non può che rivivere quell'esperienza di dolore collocata dalla narrazione in corrispondenza con la parabola del fascismo, così la storia viene svincolata da ogni senso e soprattutto da una possibile teodicea.

C'è qualcosa, nella storia, che va al di là dalla storia stessa e che compone con la sua insensatezza la tragedia dell'uomo. È un principio che ritroviamo nella *Ciociara*, quando Cesira e Rosetta sono aggredite in una chiesa da un gruppo di marocchini proprio nei giorni felici dopo l'8 settembre, e la giovane viene brutalmente violentata. «Io non dicevo niente, stavo a testa china, come un fiore vizzo, la fronte nella luce del lume ad acetilene intorno al quale i maggiolini ronzavano e volavano e ogni tanto cascavano

²⁹ *Ibidem*, p. 165.

³⁰ *Ibidem*, p. 290.

morti, bruciati dalla fiamma. E pensavo che la mia povera Rosetta era proprio simile ad uno di questi maggiolini: la fiamma della guerra l'aveva bruciata e lei era morta, almeno per me»³¹.

Alla distruzione dell'innocenza – che la storia, fino a quel momento, aveva lasciato integra – segue la corruzione, quella morte spirituale che Michele, intellettuale e ateo, aveva condannato leggendo a un gruppo di sfolati il passo evangelico di Lazzaro. «Il passo di Lazzaro» – ricorda Cesira nelle parole conclusive del romanzo – «era buono anche per noi [...] uscite dalla guerra che ci chiudeva nella sua tomba di indifferenza e malvagità [...] ed avevamo ripreso a camminare nella nostra vita, la quale era forse una povera cosa piena di oscurità e di errore, ma purtroppo la sola che dovessimo vivere, come senza dubbio Michele ci avrebbe detto se fosse stato con noi»³². La *Bibbia* e Shakespeare, forse il ricordo di *Macbeth* e della vita come *a tale told by an idiot, full of sound and fury/Signifying nothing* (V, v, 26-28) fondono nuovamente *antiumanismo*, come insensatezza e dolore, e *umanesimo*, come unica possibile soluzione al problema del vivere.

Ulisse.

Infine anche *Il disprezzo*, svincolato da un discorso ideologico e politico in senso stretto, è la storia di una *profanazione*, anzi, di due 'delitti': l'uno compiuto sull'*Odissea* di Omero, trasformata per esigenze economiche in uno stucchevole kolossal o in un volgare dramma psicologico, l'altro su una donna, Emilia, che per insensibile brutalità di coloro che la circondano passa dalla bellezza alla morte. Riccardo Molteni, sceneggiatore per denaro, è a sua volta identificabile in un moderno Ulisse, sconfitto e incapace di proteggere fino in fondo la donna che ama e anche di lasciare che l'*Odissea* resti *così com'è* – come gli è rivelata dalla bellezza del mare di Capri, «mondo reale»:

... la bellezza dell'*Odissea* sta proprio in questo credere nella realtà come è e come si presenta oggettivamente... in questa forma che non si lascia né analizzare né smontare e che è quella che è [...] il mondo di Omero è un mondo reale... Omero apparteneva ad una civiltà che si era sviluppata in accordo e non in contrasto con la natura... per questo Omero credeva nella realtà del mondo sensibile e lo vedeva realmente come l'ha rappresentato e anche noi dovremmo prenderlo com'è, credendoci come ci credeva Omero, letteralmente, senza andare a cercare riposti significati³³.

³¹ A. Moravia, *La ciociara*, Milano, Bompiani, 1957, p. 298.

³² *Ibidem*, p. 314.

³³ A. Moravia, *Il disprezzo*, Milano, Bompiani, 1954, p. 150.

Ancora una volta si dispiega attraverso il personaggio la funzione dialogica della letteratura: Riccardo attraversa l'esperienza frustrante dell'impossibilità di uscire da quei rapporti di dipendenza economica, di potere e di soggezione che lo hanno reso complice di quella profanazione. Al tempo stesso, però, la sua esperienza di moderno Ulisse, che diventa racconto ed elaborazione del male compiuto, riesce a riportare alla superficie qualcosa di taciuto, *A Ghost at Noon* (come è il titolo della traduzione inglese dell'opera), la voce di Emilia che risuona nella caverna marina come il canto delle Sirene, la traccia abbacinante di un miraggio d'amore che finisce in un'«eco gelata»³⁴.

Se la *Stimmung* è irrecuperabile, il compito della letteratura è di non adeguarsi al massacro. «La cultura umanistica, l'amore per la natura, l'arte, la musica, non hanno trattenuto la mano assassina dei carnefici che insanguinarono l'Europa» – scrive Piero Boitani, riprendendo Steiner, nel capitolo dedicato a Conrad e a Primo Levi del saggio *L'ombra di Ulisse*. «Il compito è cercare l'uomo e aiutarlo ad affrontare l'alterità suprema dinanzi all'abisso»³⁵.

Attraverso questi romanzi, la scrittura di Moravia ci ha permesso di dare alcune risposte ai quesiti teorici su storia e narrazione dai quali eravamo partiti. E di tornare alla teoria. «World history tends to abstractions that art can flesh», scrive Ihab Hassan in *Literary Theory in an Age of Globalization*. Il nichilismo è il punto di partenza, ma la storia (tanto più per essere «utile per la vita») deve farsi carne, emozione e parola, in sintesi *opera d'arte*:

Learn nihilism or what? Learn more than nihilism, I think. Theory can take a hint from the inexhaustible range of human emotions, sensual impressions, and artistic forms. A good theorist will be as inward with the aching human body – the mortal «body as the real and final home» – and with the human mind and heart, as any poet or novelist [...]»³⁶.

³⁴ *Ibidem*, p. 251.

³⁵ P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 189.

³⁶ I. Hassan, *Literary Theory in an Age of Globalization*, «Philosophy and Literature», XXXII (2008), 1, pp. 1-10: 8.

